

# 唐代金银器上的伎乐图像研究

王巍 郑以墨

## 摘要

本文将从伎乐图像的造型、人物背景、制作技术以及图像的观看视角等方面对这些图像的形式风格进行分析,并进一步讨论这些图像与唐代人物画的名家样式之间的关系。

## 关键词

伎乐;观看方式;来源

唐代金银器中的伎乐图像有着唐代独有的特色,每件金银器上饰以多个伎乐人物,且于人物四周饰以不同的背景纹饰。现有学者对唐代伎乐人物的研究大多集中在其舞蹈来源、人物造型与佛教伎乐图像的关系等问题上<sup>[1]</sup>,但对金银器上伎乐图像本身的形式风格并无太多讨论。金银器与壁画、丝织品上的伎乐图像不仅功能不同,而且主体人物的表现方式也有差异,甚至不同的观看角度会使观者产生不同的视觉效果。本文将从伎乐图像的造型、人物背景、制作技术以及图像的观看视角等方面对这些图像的形式风格进行分析,并进一步讨论这些图像与唐代人物画的名家样式之间的关系。

## 一、伎乐人物造型

唐代伎乐图像中的舞者大多身披帛带呈“S”型站立,其脚下踩有花型圆毯或花瓣,这种造型常被刻画于唐代墓葬壁画、石椁线刻及佛教石窟壁画之中,与胡旋舞<sup>[2]</sup>和化生伎乐图像均有相似之处,以下内容是对金银器中伎乐人物与两者关系的讨论。

### 1. 伎乐人物与胡旋舞

关于胡旋舞的形式唐代并无明确记载,大多所存文献也仅是说明其旋转状态:“舞急转如风,俗谓之胡旋。”<sup>[3]</sup>唐代《乐府杂录》中有段关于胡旋舞在杂技中的表演方式:“舞有骨鹿舞<sup>[4]</sup>、胡旋舞,俱于一小圆毯子上舞,纵横腾踏,两足终不离于毯子上,奇妙如此也。”<sup>[5]</sup>由此可知,杂技中胡旋舞者站立于圆球上,而非圆毯。而宋人所著《太平御览》中则记载唐代《乐府杂录》曰:“舞有《骨鹿》舞、《胡旋》,俱于一小圆毯子上舞,纵横腾掷,两足终不离于毯上,其妙若皆夷舞矣。”<sup>[6]</sup>在此文献中,胡旋舞者所踩为圆毯。现今学者也多认为“毯子”当为“毬子”,并以敦煌壁画中的舞者状态为例,证明胡旋舞是在小圆毯子上所舞<sup>[7]</sup>,便把这类脚踩圆毯的舞蹈称之为“胡旋舞”。因此,此章中仍沿用大多学者的观点,把金银器中身披飘带、脚踩花朵或花毯的舞者称为“胡旋舞者”,其舞姿为“胡旋舞”。



图1 敦煌莫高窟经变画(220窟北、南壁, 314窟, 215窟, 217窟)

这种造型在墓葬壁画、佛教壁画、石刻画像中均有呈现,如敦煌莫高窟经变画(图1)、宁夏盐池唐墓石门胡舞图(图2),图中舞者均被称为“胡旋舞者”<sup>[8]</sup>。唐代鎏金伎乐纹银盏托中的舞者姿态、脚下所踩之物与“胡旋舞”形式最为接近:有锦帛穿过舞者双臂,其脚下踩有花型圆毯(图3),所以唐代鎏金伎乐纹银盏托上的伎乐人物也应是“胡旋舞者”。

而金银器中除舞动的伎乐人物之外,静止的伎乐人物脚下也踩有花朵或花瓣状物,如何家村鎏金伎乐纹八棱金杯、法门寺鎏金人物画银香宝子中的伎乐者脚下分别踩有石榴状忍冬花与莲花花瓣(图4)。类似的图案还出现于唐代其他伎乐图像之中,如唐武惠妃墓石椁立柱线刻中舞者脚下便有显现,大型花朵向上卷起,人物脚踩花心,身披帛带,手中持有乐器,此形式正是胡旋舞者的造型,所以其脚下花朵实为花型圆毯的变形(图5)。以此看来,伎乐人物立于圆形花心之上,其四周的花瓣则可视作花型圆毯的花边,那么何家村鎏金伎乐纹八棱金杯、法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中伎乐者脚下的花朵与花瓣也可看做经过变形的花型圆毯。

此外,若观者换一种角度进行观察,便可发现,唐代金银器中对花朵形式的运用不仅体现在图像中,也体现在器形上。如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子以花瓣围绕圆柱形器物外壁(图6),可将其底部看作莲花台,其外壁的三个伎乐人物则立于莲台之上,这也是胡旋舞者脚下花型圆毯的另一种表现形式。同样,何家村鎏金伎乐纹八棱银杯与大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托(图7)的外形均为花型,前者从杯口上方观看,呈八棱花状,而后者器形本身就是六瓣花型,那么二者外壁的伎乐人物也同样处于花型平台之上,即相当于胡旋舞者的圆形花毯。只是胡旋舞者是每个人物脚下均踩有一个花毯,而在金银器中器形本身的设计则为多个伎乐人物提供了一个共同的花型表演

[1]贾漫:《唐代长安乐舞图像编年与研究》,西安美术学院博士论文,2012年3月;李宝杰:《敦煌壁画经变图礼佛乐队与唐代坐部伎乐的比较研究》,《交响》,2014年第3期;王毓红、马少波:《唐代三大胡舞中的佛教转世再生思想——以敦煌石窟佛教经变壁画为例》,《唐史论丛》第二十辑,2015年2月;解雨蛟:《唐代乐舞在敦煌壁画中的反映》,西北民族大学硕士论文,2014年5月。

[2]“胡旋舞”,唐代典籍称“胡旋舞”多为女子舞蹈,以旋转为主,以柔美为特点;“胡腾舞”的表演者多为男子,以腾踏为主,其舞蹈形式以刚健为特点。这两种舞蹈的基本形式相同,舞者手中均有飘带、脚下踩有圆毯。且也有男子跳胡旋舞的记载,所以在这里统称唐代金银器上的此类舞蹈为“胡旋舞”。

[3]刘昫:《旧唐书》卷二十九志第九,中华书局,2000年,第723页。

[4]艺人在高一、二尺的彩画木毯上表演急风般旋转舞蹈,因木球在地面滚动,时时发出“骨骨”的声音,故人们拟其声又称之为“骨鹿舞”。

[5]段安节:《乐府杂录·俳优》,古文学出版社,1957年,第29页。

[6]李昉:《太平御览》卷五百六十七《乐部五》,中华书局,1960年,第2565页。

[7]高建新:《唐诗中的西域“三大乐舞”——〈胡旋舞〉〈胡腾舞〉〈拓枝舞〉》,《民族文学研究》,2012年第12期,第129页。

[8]图1:敦煌莫高窟经变画中的舞姿被认为是胡旋舞,这一观点在刘苗的《胡旋舞史料研究》中已有论证;图2:宁夏盐池唐墓石门胡舞图中的舞姿被认为是胡旋舞,这一观点在罗丰的《隋唐间中亚流传中国之胡旋舞》中已有详细论证,并被大多数学者采纳。

[9]同注[7],第129页。

[10]图8:左侧为黑石号所出伎乐纹八棱带把杯中的人物图像,右侧为法门寺银香宝子上的舞蹈人物。



图2 宁夏盐池唐墓石门胡舞图

平台,这可能是设计者有意为之,若确实如此,可见唐人对胡旋舞形式的极致喜爱。

胡旋舞在唐代金银器中的运用,除可用飘带与花型圆毯进行分辨之外,还有其独特的舞姿。从出土文物来看,河南密县打虎亭东汉画像石墓中“舞者身穿短袖花衣,下着短裤,赤足,两臂上伸交叉于头顶处,两肩肘各系一铃铛,右足提起盘于左膝盖之上,左脚掌着地立于一小圆形物上,躬身作急速旋转状”<sup>[9]</sup>。此形态被学者认为是胡旋舞者的标志性动作。胡旋舞以旋转为主,唐代金银器、墓葬石刻的伎乐图像中均有双手上举合于头顶,单腿脚尖着地进行旋转的姿态(图8<sup>[10]</sup>)。

以此看来,唐代金银器上的伎乐图像对胡旋舞的运用主要表现为两种形式:一是把胡旋舞舞姿或舞蹈形式刻画在金银器外壁,二是以器形本身作为胡旋舞的表演平台。那么,胡旋舞又是何会被刻画于唐代金银器上呢?这首先要从胡旋舞的传入谈起。

其实,胡旋舞早在东汉时期就已传入中原,如河南打虎亭东汉画像石墓中的胡旋舞图(图9<sup>[11]</sup>),但在隋朝才有胡旋舞传入中原的相应记载<sup>[12]</sup>,至唐开元初年(713左右),《新唐书·西域传》已有康国供奉胡旋舞女的记载:“贡锁子铠,水精杯,玛瑙瓶,鸵鸟卵及越诺、侏儒、胡旋女子。”<sup>[13]</sup>而何家村鎏金伎乐纹银杯(约650-700<sup>[14]</sup>)与黑石号伎乐纹带把杯(约713年以前<sup>[15]</sup>)的制作年代均在开元初年之前,其伎乐图像均受粟特风格的影响,胡旋舞又来自粟特,所以这两件器物中的伎乐图像应用了胡旋舞的形式也不足为奇<sup>[16]</sup>。法门寺鎏金伎乐纹银香宝子(约850-900<sup>[17]</sup>)和大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托(约836-907<sup>[18]</sup>)的制作年代则在天宝年之后,白居易的《胡旋女》:“天宝季年时欲变,臣妾人人学圆转。中有太真外禄山,二人最道能胡旋。”则证明天宝年间胡旋舞已经风靡唐朝,或许正是因此,工匠才会把此类舞蹈的造型与舞姿刻画于金银器中,以迎合购买者的趣味。

## 2. 伎乐人物与佛教伎乐

装饰有伎乐图像的唐代金银器中,无论舞者还是持有乐器者均有立于花朵之上的造型,如大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托、何家村鎏金伎乐纹八棱银杯、法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中的伎乐人物均如此。这类图像与佛教壁画、石刻中的伎乐图像也有着类似之处,如大雁塔北门楣修补后图像中的伎乐人物或坐、或立于花朵形圆毯之上,其人物身披帛带,姿态柔美,与大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托中的人物姿态类似。北凉、中唐时期的敦煌壁画中同样有站立在花朵上的伎乐人物(图10)。

在佛教壁画中,这类图像除被绘制于乐舞场景外,还常被描绘在

[11]图9,出自网址:[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_51ec9abf0102wpxf.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_51ec9abf0102wpxf.html)。

[12]《隋书·音乐志》云:“周武帝聘房女为后,西域诸国来,于是龟兹、疏勒、康国之乐大聚长安……康国之乐,舞二人……舞急如风,俗谓胡旋。”

[13]海滨:《文学与考古双重视野中的唐代西域乐舞“胡旋舞”》,《陕西师范大学学报》,2011年第7期,第99页。

[14]何家村鎏金伎乐纹银杯的制作年代被判定为七世纪后半叶至八世纪初(约650-700),陕西历史博物馆:《花舞大唐春》,文物出版社,2003年5月,第74页。

[15]黑石号伎乐纹带把杯的制作年代被判定为盛唐以前(约713年以前),出自齐东方:《“黑石号”沉船出土器物杂考》。

[16]“何家村鎏金伎乐纹八棱银杯收粟特风格影响”在齐东方的《唐代金银器研究》(中国社会科学出版社,1999年)第356页有提及;“黑石号伎乐纹带把杯收粟特风格影响”在齐东方的《“黑石号”沉船出土器物杂考》中有提到;李金梅、路志峻的《古代中亚的“胡旋舞”考释》中提到:“据荣新江先生论证‘胡旋’与‘胡腾’均源自同一粟特语词汇,即是一个基于wrt词根的词,‘胡旋’是对这个粟特语词汇的意译,而‘胡腾’音译。这充分证实了胡旋舞来自中亚粟特人的故乡。”

[17]法门寺鎏金伎乐纹银香宝子的制作年代被判定为9世纪后半叶(约850-900),齐东方:《唐代金银器研究》,第123页。

[18]大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托的制作年代被判定为晚唐时期(约836-907),李凯于2011年12月16日发布在《西安日报》中的文章《唐鎏金伎乐纹银盏托鉴赏》中称大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托为晚唐金银器,其网址为:<http://news.cntv.cn/2011/1016/100327.shtml>。

[19]出自《法华经》《无量寿经》经文。刘焯:《汉画像神祇纹与佛教莲花化生比较》,《牡丹江大学学报》,2015年第9期,第183页。

[20]欧阳琳:《敦煌壁画中的莲花图案》,《敦煌学辑刊》,1981年第12期,第124页。



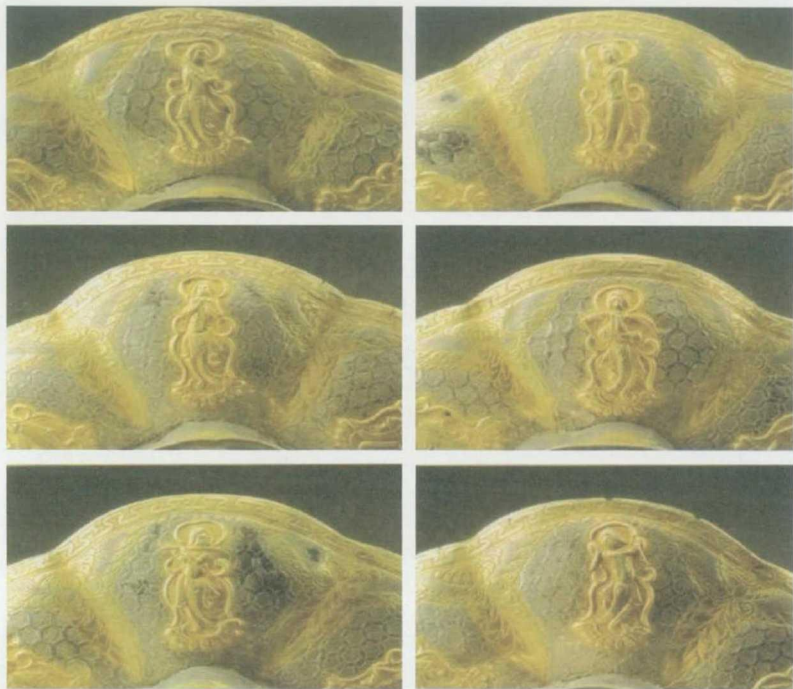


图3 鎏金伎乐纹银托盘外壁纹饰图



图4 何家村鎏金伎乐纹八棱银杯

横梁、龕楣之上，西魏时期的敦煌壁画五十九窟、二八五窟均绘有化生伎乐龕楣，这两幅化生图像中的人物均手持乐器，下半身隐于莲花之中，上半身手拿乐器吹奏。隋代敦煌壁画四二七窟中也出现了此类化生伎乐，但与西魏时期的人物造型稍有不同，隋代壁画中的伎乐人物是坐于莲台之上进行演奏的（图11）。佛教经文献籍中记载，莲花化生在佛教中意味着净土思想，同时也是佛光的另一种表现手法：“‘若生人天中，受胜妙乐。若在佛前，莲华化生。’‘此诸众生，于七宝莲华中，自然化生，跏趺而坐。’”<sup>[19]</sup>“佛教的创始人释迦牟尼说，要摆脱生、老、病、死等痛苦，只有从莲花中再生，从莲花中进入‘西方极乐世界’，从莲花中孕育，从莲花中生长。”<sup>[20]</sup>在这里，手持乐器、脚踩莲花的佛教伎乐图像代表着从莲花中化生而出的净土思想，而唐代金银器中脚踩花朵的伎乐图像与其有着类似之处，所以从莲花中化生便是对金银器中伎乐图像的另一种解读，这应是伎乐人物造型的另一来源。

唐代金银器上的伎乐人物造型与胡旋舞、佛教伎乐人物均有类似之处，唐代生活中的胡旋舞也常见于佛教经变画中，而佛教中的化生图像同样可以被引用到现实生活题材的伎乐图像之中，二者相互影响，因此金银器中脚踩花朵图案的伎乐图像应与上述两种图像紧密相关。

## 二、背景纹饰

在何家村鎏金伎乐纹八棱银杯（650-700）中，有两种背景纹饰，

[21]《全唐诗》第二十一册分册卷七百二十七，中华书局，1980年，第8325页。

[22]惟善：《礼仪中的鲜花——试析佛教建筑中的花卉母题》，《世界宗教文化》，2011年4月，第64-65页。

[23]《佛祖通载》卷十八：“六时散花行道余力念。法花经一万三千部。着宗镜录一百卷。诗偈赋咏凡千万言。高丽国王览师言教。遣使贡书叙弟子礼。奉金缕袈裟紫晶数珠金澡灌等。”

[24]法显著，郭鹏译：《佛国记注译》，长春出版社，1995年2月，第10页。

[25][高丽]一然著，权锡焕、陈蒲清译：《三国遗事》卷第五月明师《兜率歌》，岳麓书社，2009年，第453页。

[26]《北史》卷五十九列传第八十三《南史》：“王死，七日而葬；有官者，三日；庶人，一日。皆以面盛尸，鼓舞导从，舆至水次，积薪焚之。收其余骨，王则内金器中，沉之于海；有官者，以铜器，沉之海口；庶人以瓦，送之于江。男女皆截发，哭至水次，尽哀而止，归则不哭。每七日，燃香散花，复哭尽哀而止，百日、三年皆如之。人皆奉佛，文字同于天竺。”

[27]《旧唐书》卷一百九十八列传一百四十八《西戎》，第3599页。

[28]齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社，1999年，第179页。

[29]暂无学者谈论其工艺，根据其器形判断花瓣外形应用了捶揲技术。

[30]《花舞大唐春》中称何家村八棱金杯与何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的伎乐人物为浇铸成型，人物细部采用平髹手法，详见《花舞大唐春》第74、80页；黑石号八棱伎乐纹带把杯中的伎乐人物从图片中可见采用了贴金工艺，齐东方在《“黑石号”沉船出水器物杂考》中也有提到；大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹中的伎乐人物从图像来看应采用了整刻工艺。



图5 唐武惠妃墓石椁上的立柱线刻伎乐图

一种为叶茎和花朵均蜿蜒曲折的蔓草纹或卷草纹，一种为叶茎直立较短、花朵向上的花草纹。

唐代诗人胡令能的《咏绣障》：“日暮堂前花蕊娇，争拈小笔上床描。绣成安向春园里，引得黄莺下柳条。”<sup>[21]</sup>通过绣工的高超技艺渗透出刺绣屏风以假乱真之美。日本正仓院中也藏有多件唐代织锦屏风（图12-14），其中缥地唐草花鸟纹缬与缥地大唐花纹锦为曲折蜿蜒的蔓草纹或缠枝纹类型，麟鹿草木夹缬屏风中的花草则与何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的花草造型类似。以此来看，法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中的蔓草纹则可能是一架悬挂在伎乐人物背后的织锦屏风，何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中人物背后的忍冬卷草纹、花草纹样也可作此解释。若以此类推，则丝织品做成屏风或悬挂装饰置于伎乐人物身后，那金银器上的伎乐图像就是真实场景的再现。

此外，花草纹以单株的形式出现，分布于伎乐人物四周。这种类型的背景纹饰在懿德太子墓、唐李宪墓的石椁中均有发现，三者的花草纹饰大体类似，仅有细微差别，何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的花草植株较高，叶片多为细长状，懿德太子墓、唐李宪墓石椁中的花卉叶片则多为扁圆状。

综合来看，三者所呈现花卉背景中的花草像是从空中洒落而下，这种类型与佛教中的散花形式极为相似——“将鲜花向佛陀（或其象征物）上方抛撒，形成一种花雨满天、纷然飘坠的



景象。”<sup>[22]</sup>这种形式也被描绘在唐代佛教壁画当中，初唐、盛唐、晚唐时期的敦煌壁画中均可见漫天花草从空中飘落而下（图15、16）。

散花与佛教的渊源颇深，除代表供养手段之外，还代表迎佛的仪式和行道的手段<sup>[23]</sup>。《佛国记》中记载：“像立车中二菩萨侍。作诸天侍从。皆以金银雕莹悬于虚空像去门百步。王脱天冠易着新衣。徒跣持花香翼从出城。迎像头面礼足散华烧香。像入城时。门楼上夫人嫔女遥散众花纷纷而下。”<sup>[24]</sup>另有《三国遗事》卷第五中记载：“景德王十九年庚子四月朔。二日并现。挟旬不灭。日官奏。请缘僧作散花功德。”<sup>[25]</sup>在这里，散花又成为一种做功德的仪式，那么佛教图像中的花草图案也应与这些佛教仪式有关。

在唐代，人们对佛教推崇备至，散花作为佛教祥瑞的显现，也有人将散花视为供奉逝者的仪式<sup>[26]</sup>，更有西域国家的国王把散花作为日常摆设：“泥婆罗国，在吐蕃西……其王那陵提婆，身着真珠、玻璃、车渠、珊瑚、琥珀、璆珞，耳垂金钩玉璫，佩宝装伏突，坐狮子床，其堂内散花燃香。大臣及诸左右并坐于地，持兵数百列侍其侧。”<sup>[27]</sup>

这种散落的花草背景在唐以前的金银器中尚未发现，从花草造型来看，何家村鎏金伎乐纹八棱银杯与初唐时期的佛教壁画中的花草更为接近真实花卉，二者叶片的形态为细长状，花朵均为向上生长的状态，从上述图像可见，这种散落的表现形式极有可能源自佛教中的“散花”形式，其寓意也可能与散花相同。

### 三、制作技术与伎乐图像

由于不同技术的运用，唐代金银器中的伎乐人物呈现出多样的表现形式，运用铸造方法塑造的伎乐人物呈现高浮雕的形式，如何家村八棱金杯、何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的人物；贴金技术使伎乐人物形成起伏，从而造成浅浮雕的形式，如黑石号八棱伎乐纹带把杯；錾刻技术呈现两种形式，一种是浅浮雕的形式，如大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托，一种是近似平坦的表面，如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子。以铸造、贴金或錾刻技术形成凸出的立体人物造型覆于器物表面，使伎乐人物与杯体之间产生一段实体距离，观者在观看时，凸出的伎乐人物会先进入视线内，从而更有效地突出主体图像。

捶揲技术运用金银器的柔软特点使其器物按设计延展<sup>[28]</sup>，形成外凸器形，如大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托<sup>[29]</sup>。这种外凸器型也对表现主体人物形成一定影响，其器形呈六瓣形，伎乐人物錾刻在向外鼓出的花瓣上，鼓起的花瓣把伎乐人物推到观者眼前，使其更加突出，以便观者能瞬间识别主体。

除此之外，鎏金技术是在器物表面进行鎏金，使器物带有金色，



图6 法门寺鎏金伎乐纹银香宝子



图7 鎏金伎乐纹银盏托



图8 黑石号舞伎与法门寺舞伎



图9 河南密县打虎亭东汉墓胡旋舞图



图10 敦煌壁画 第159窟（中唐）

与未鎏金的部分形成金银两种色彩<sup>[30]</sup>。鎏金工艺所造成的色彩差异，对表现伎乐人物也有一定作用，在外壁相对平面的伎乐人物身上进行鎏金，能够使观者更好地区分主体与背景。如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子，其外壁布满蔓草纹，背景纹饰与人物紧密相连，人物身后的飘带也与蔓草纹相差无几，在这里以鎏金技术对伎乐人物施以金色，使部分金色位于大面积银色之上，此时，金色首先吸引观者的目光，在观看时起决定作用。

当然也有金银器上的人物本是浮雕形式，同样对其进行鎏金的，如何家村鎏金伎乐纹八棱银杯、大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托中的人物，这更加强了观看伎乐人物时的视觉效果。同时，这两件器物的边框上也进行了鎏金，在边框进行鎏金即在伎乐人物的四周施以金色，如此一来，使人物处于单个画面的中心位置，以此达到明确图

[31]乐史：《杨太真外传》。

[32]此故事出自吕熊：《女仙外史》第三十一回《骊山老姥征十八仙诗 剝魔公主讲三千鬼》。

[33]巫鸿：《重屏：中国绘画的媒材与表现》，上海人民出版社，2009年，第96页。

[34]此“中间位置”是以金杯或银杯的手柄相对的位置，即从手柄处分割开来的展开图的中间部分。

[35]许辉的《唐代家具研究》中表明唐代已有高足桌椅出现，但无论是高足桌椅还是低矮的桌椅，把玩者把器物放在桌上时均为俯视。

[36]陈绶祥：《隋唐绘画史》，人民美术出版社，2000年，第20页。



像主体的目的。

从观者角度来看,金色比银色更夺目,鎏金技术从色彩上刺激观者,使耀眼的金色在观者眼中更加鲜明,以此在突出主体人物的同时弱化背景纹饰,从而形成视觉上的空间效果。鎏金人物首先进入视线之内,背景纹饰则向后退,这就形成了一前一后的距离,可看做伎乐人物在带有花草纹饰、蔓草纹饰为背景的空间里进行表演的场景。

而何家村鎏金伎乐纹八棱银杯在背景纹饰上也有鎏金,从器物材质来看,金、银是塑造器物的贵重材料,鎏金则是使银器变得更加贵重华美的技术。如果忍冬卷草纹、花草纹背景模仿的是织锦屏风或悬挂的丝织品,那么在金银器中对这两种背景纹饰的鎏金则可能是强调其为高贵丝织品的手段,唐代出土丝织品中便有绣金线的织物,如法门寺紫红罗地蹙金绣半臂,用金线绣满了折枝花纹,以此来显示其华美与高贵。

#### 四、器形、图像与观看方式

金银器呈现出的视觉差异不仅与表现主体人物的造型方式有关,还与器物器形、图像设置及观看方式也有很大关系。有的组合仅仅带给观者视觉上的享受,有的图像与器形的组合却使观者产生无限遐想,犹如身临其境。

##### 1. 器形与图像边框

装饰有伎乐图像的唐代金银器器形分为三种,八棱型、圆柱型和花瓣型。其中八棱型的金银器,伎乐图像的边框为两侧边内收的四边形;器形为圆柱型的金银器,其边框为椭圆形;器形为花瓣型的金银器,其边框为六边形。边框不同,带给观者的视觉感受也有差异。

四边形的边框使每个人物均处于内收型图案之中,如何家村鎏金伎乐纹八棱银杯中的伎乐人物站立在两侧内弯、类似长方形的图案之中,这种形式给人的感觉是紧凑的(图17)。此类器物还包括在何家村与黑石号沉船中发现的两件带有伎乐图像的金银器。

椭圆形与六边形的边框均是外张型的,如法门寺鎏金伎乐纹银香宝子中伎乐人物处于椭圆形蔓草纹形成的边框内,无论是其器形,还是边框均是外张型的;大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托中的伎乐人物处于六边形的鎏金边框内,花瓣的造型类似扇形,这两种形状也均是外张型的,这类图案则带给观者相对舒缓的感觉。

金银器中器形或边框的设置不仅会影响观者的感受,器形与伎乐人物的组合也会使观者产生联想。八棱形金银器外壁的几个伎乐人物之间均以长方形联珠纹隔开,其排列形式类似多扇式屏风,如何家村伎乐纹八棱金杯和鎏金伎乐纹八棱银杯,其中伎乐人物处于长方形“条屏”之上,若在现实场景中,这些伎乐人物则是于多扇式屏风前

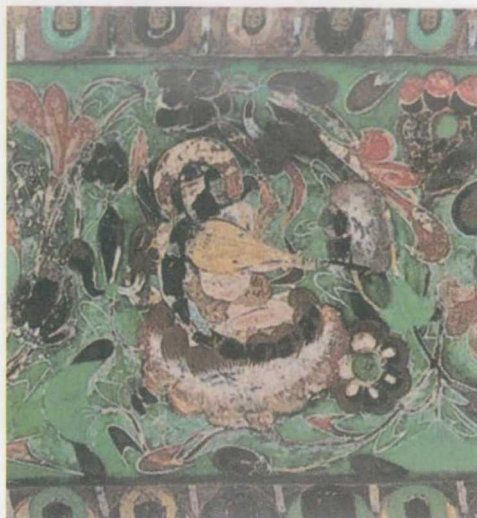


图11 [隋]敦煌壁画四二七窟 化生伎乐边饰(局部)



图12 缙地唐草花鸟纹缙纈(东大寺屏风1-2) 日本正仓院藏

[37]郭若虚:《图画见闻志》卷一,上海人民美术出版社,1963年,第20页。

[38]同注[37],第31页。

[39]李凯于2011年12月16日发布在《西安日报》中的文章《唐鎏金伎乐纹银盏托鉴赏》中称大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托为晚唐金银器,其网址为: <http://news.cntv.cn/20111016/100327.shtml>;齐东方在《唐代金银器研究》中推测陕西扶风法门寺地宫出土的金银器大部分年代为9世纪后半叶,而又于人物纹一节中称“狩猎、乐伎、仕女等内容大多为8世纪中叶以前”,据此推断法门寺鎏金伎乐纹银香宝子的年代为中晚唐时期。

[40]李冗:《独异志》卷中,中华书局,1983年,第42页。

[41]苏洵:《苏洵集》嘉祐集卷十五·杂文二十《吴道子画五星赞》,第136页。

[42]马月娇:《“飞天”的源流与艺术风格流变——以敦煌“飞天”为中心》,兰州大学硕士论文,2013年5月,第18页。





图13 缋地大唐花纹织锦(东大寺屏风1-3)



图14 麟鹿草木夹缬屏风

进行表演(图18)。所以,八棱形金银器中的伎乐人物可想象成能够从屏风中走下,为观者进行表演的伎乐者。

唐朝的传奇小说中便有画中人物从屏风中走下的记载:“屏风乃霓虹为名,雕刻前代美人之行,可长三寸许。其间服玩之器、衣服,皆用众宝杂厕而成。水晶为地,外以玳瑁水犀为押,络以珍珠瑟瑟,间缀精妙,迨非人力所制……国忠日午偃息楼上,至床,睹屏风在焉。才就枕,而屏风诸女皆下床前,各通所好。”<sup>[31]</sup>这架屏风还出现在清代小说两位仙者的对话中:

“鲍师道:‘老比丘尼来献宝了!我知道刹魔主有架天乐屏风,原是唐朝杨国忠的。’月君接着问道:‘可就是水晶屏风上雕刻的三十六个美女,灯前月下,一个个会走下来歌舞奏乐的么?’鲍师道:‘是也。’”<sup>[32]</sup>类似的情节在唐代进士赵颜的故事中也有出现:“一天他看见一幅屏风上画着一个美女,其美妙‘世无其人也’。于是他对画工说:‘如何令生,某愿纳为

妻。’这位画工实际上是个‘神画’仙人，告诉赵颜说这个女子名叫真真，如果赵颜一直呼唤她的名字，昼夜不歇，百日之后，她就会获得生命。赵颜按他所说的去做，于是和这个女子结为良缘。”<sup>[33]</sup>由此可见，自古时，观者便对屏风中的女子产生联想，以期变成真人，从画中走下，更把这种想法撰写到传奇小说当中，满足自己的遐想。想来这些带有伎乐图像的金银器被拿在观者手中把玩时，也会使观者神游其中，并产生类似的想象。

## 2. 人物图像的组合与排列

装饰有伎乐图案的金银器以多个伎乐人物呈现在器物上，其中既有手持乐器的伎乐者，也有双手空舞者，而金银器中的舞者大多处于多个人物中近似中间的位置<sup>[34]</sup>，如何家村鎏金伎乐纹八棱银杯外壁纹饰、法门寺鎏金伎乐纹银香宝子外壁纹饰，虽然何家村银杯中两位舞者中间以一手持乐器者隔开，但这很可能是为避免两手空舞者紧邻造成视觉上的紧凑感而设置的。这种布局与唐代的乐舞场景极其类似，只是在唐代的乐舞场景中，手持乐器的伎乐人物位于中间舞者的身后或两旁。

从展开的线描图来看，金银器中的舞者与其他手持乐器的伎乐人物同处于一个平面中，并无前后关系，然而若放到器物本身来看，当观者把视线放于八棱形的何家村鎏金伎乐纹银杯中舞者身上时，我们则能看到杯上四个面的伎乐人物，其两侧手持乐器的伎乐者位于舞者的后侧位，其余的乐者被隐藏在后方，这恰恰符合观者观看乐舞时的场景。器形为圆柱形的法门寺鎏金伎乐纹银香宝子的设计亦是如此，当观者将舞者面对自己时，两侧的伎乐人物处于后侧位。



图15 《菩萨》 45窟 西壁龕顶南侧(盛唐)



图16 《大势至菩萨》 第196窟 南壁东侧下(晚唐)





图17 何家村鎏金伎乐纹八棱银杯侧面展开(局部)

### 3. 观看

其实，不论是器形还是图像，抛开器物的使用功能之外，其目的是借观者进行观赏的，八棱形的金银器在观看时类似观看“屏风”，需要观者一扇一扇地进行观赏；圆柱形的金银器在观看时则类似观看“卷轴画”，需要观者将其“展开”才能看到全貌，此处的“展开”并非将器物展开，而是遍观其上所有的图像，以此才能对图像有整体的把握，找到图像之间的联系。

另外，这几件饰有伎乐图像的唐代金银器体积较小，其中何家村鎏金伎乐纹八棱银杯高仅6.7厘米，口径6.9~7.4厘米，足径4.4厘米。观者观看时可将其放于地上或案几上，从上而下俯视<sup>[43]</sup>，然而，由于杯体较小，俯视并不能完全看清杯体上的图像，这就迫使观者将其拿在手中反复观赏把玩。何家村伎乐纹八棱金杯与黑石号八棱伎乐纹带把杯的体积与何家村鎏金伎乐纹八棱银杯近似，二者的观看方式也应如此。

何家村鎏金伎乐纹八棱银杯在如此小的杯体上还饰以忍冬卷草纹和花草纹两种背景纹饰，杯上的伎乐人物动态不大、没有明显的动感，但两种背景图案相间分布，强调背景纹饰变化的同时，则会形成视觉的节奏感，带给观者强烈的趣味性。

法门寺鎏金伎乐纹银香宝子之上的蔓草纹刻画得也极为精细，但其功能并非饮用的杯子，而是供奉佛祖的器具，一般放置于供桌之上，其上的蔓草纹与伎乐人物则可看做是为佛祖观看表演而设置的。若寺庙中供人参拜的佛祖造像体积较大，一般高于香宝子，如图19所示，那么佛祖则是从上而下俯视香宝子，而不能观赏其上的伎乐人物；若家中供奉的佛祖造像较小，也会将其放于供桌上，那么该造像可能与香宝子等高，佛祖则平视香宝子上的伎乐人物，这与佛教壁画中，在佛祖面前表演的场景类似（图20）。

[43] 苏轼：《苏轼集》六十一《跋唐征西帖》：“吴道子始见张僧繇画，曰：‘浪得名耳’。已而坐卧其下，三日不能去。唐征西初不服逸少，有东鸡野鹜之论，后乃以为伯英再生。今不遽子敬远甚，正可比羊欣耳。”“张怀瓘云：‘吴生画，张僧繇后身，斯言当矣。’”李昉：《太平广记》第二百一十二《画三·吴道玄》，中华书局，1986年，第1622页。

[44] “张吴”指张僧繇、吴道子，出自张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海人民美术出版社，1964年，第36页。



图18 何家村伎乐纹八棱金杯外壁线描图

## 五、伎乐图像与“吴带当风”

金银器中部分伎乐图像映射着唐代的绘画风格。唐代初期（618-713），人物画风格以阎立本为代表，“以细劲的用笔塑造不同身份的人物形象。章法洗练，用色沉着和谐且浓重鲜艳”<sup>[36]</sup>。盛唐时期（713-766），吴道子的画风颇为风靡，世人称“吴之笔，其势圆转，而衣服飘举”<sup>[37]</sup>，善于“利用笔的起落轻重缓急的变化”，也被后人用“吴带当风”四字来代表其独特画风<sup>[38]</sup>。中、晚唐时期（766-907）的人物画则长期处于周昉所绘仕女画的风格模式。

唐代金银器中，大唐西市博物馆藏鎏金伎乐纹银盏托与法门寺鎏金伎乐纹银香宝子应为中晚唐时期的器物<sup>[39]</sup>，其中伎乐人物衣带飘扬、富有动感，似有风拂起，与吴道子的绘画风格相似。《独异志》中有关于吴道子画风的记载：“开元中，将军裴旻居母丧，诣道子，请于东都天官寺图神鬼数壁，以资冥助……道子于是援毫图壁，俄顷之际，魔魅化出，飒然风起，为天下之壮观。道子平生所画，得意无出于是。”<sup>[40]</sup>从此处可见，吴道子画人物如“飒然风起”，类似的风格在《苏洵集》中也有记载：“世称善画，曹兴张繇。墙破纸烂，兵火所烧。至于有唐，道子姓吴。独称一时，蔑张与曹……崔崔土星，瘦而长腰。四方远游，去如飞飏。倏忽万里，远莫可招。太白惟将，宜其壮夫。今惟妇人，长裾飘飘。”<sup>[41]</sup>

这种风格的人物图像在唐武惠妃墓石椁线刻上也有所体现，其伎乐人物包裹在具有动感的花朵内，人物身上的飘带均似随风鼓动。由此可见，盛唐时期的画风在中晚唐时期依然流行。

但这种舞动的动态早在北凉时期（397-460）莫高窟第272窟窟顶南坡中的飞天图像中便有显现，以“V”字形的飞舞动态呈现，飘带绕肩从飞天腋下穿过，向其身后飘扬，增加了飞天造型的流动感<sup>[42]</sup>。这种似随风而舞的动态与金银器中呈现“吴带当风”动感的伎乐图像有异曲同工之妙，但这并非偶然，吴道子为唐代盛期画家，曾师法南朝梁时期（502-557）的画师张僧繇，《太平广记》与《苏轼集》中均有相关记载<sup>[43]</sup>，张彦远称“张吴之妙，笔才一二，象已应焉”<sup>[44]</sup>，为“疏体”，可见二人笔法同源，若确实如此，则“吴带当风”可能源自佛教飞动的人物姿态。

## 结论

综上所述，唐代金银器中伎乐图像的来源应与胡旋舞、佛教化生伎乐有关，其背景中花草图案的散落形式也与佛教“散花”形式类似，由此可见佛教绘画及思想已经渗透到唐代工艺品



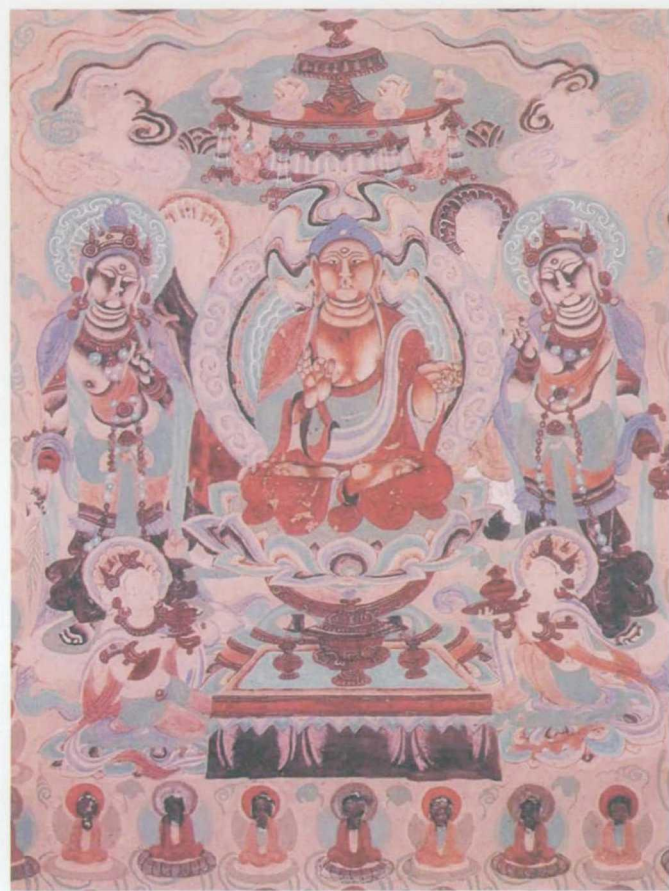


图19 莫高窟第一二窟 《无量寿佛说法图》(晚唐)



图20 敦煌壁画——二窟 《金刚经变》(中唐)

中。金银器中突出主体人物的方式有四种：立体人物造型、人物四周边框、金银色彩差异、外凸器形，这几种方式都需要不同的技术予以塑造，从中可见唐代金银器的技术种类之多及运用之纯熟。在器形的塑造上多采用“屏风”形式，使观者在观看图像时增添了更多的乐趣，这则表现出了唐工匠的设计思维与手法的巧妙。此外，部分伎乐图像显现出“吴带当风”的唐代人物画风格，使制作金银器的工匠将其流行画风刻画于器物外壁，这表明唐代所推崇的人物画对金银器也颇有影响。以此看来，带有伎乐图像的唐代金银器反映出了唐代多姿多彩的社会生活状态以及兼收并蓄的文化态度。

王巍 河北科技大学艺术学院在读研究生

郑以墨 河北科技大学艺术学院副教授 中央美术学院博士